

arte e musica

Note sull'interesse per i disegni degli antichi maestri in Luigi Lanzi, Giovanni Morelli e Adolfo Venturi

di Grazia Maria Fachechi

Non esiste ancor oggi uno studio sistematico sugli interessi della critica e della storiografia d'arte in Italia per il disegno. Questo lavoro si propone perciò di tentare un cauto approccio all'argomento, ribadendo che si tratta di un campo d'indagine dalle dimensioni certamente vaste e ancora tutto da esplorare. La relativa novità e l'ampiezza del tema in questione impongono di rifuggire da ottiche generalizzanti e rendono più consigliabile circoscrivere l'indagine a un preciso contesto storico-culturale, in questo caso quello che va dalla fine del Settecento agli inizi del nostro secolo, attraverso l'analisi di alcuni elementi della metodologia critica di tre importanti studiosi d'arte: Luigi Lanzi, Giovanni Morelli e Adolfo Venturi.

Nella *Prefazione alla Storia pittorica dell'Italia (1795-96)*, con la quale l'abate Luigi Lanzi stravolse radicalmente il modello storiografico vasariano, passando dal sistema biografico-sequenziale alla realizzazione di una geografia artistica¹, si pone l'accento sul ruolo cardine, per un conoscitore², dello studio dei disegni degli antichi maestri. Questo studio, secondo Lanzi, è molto utile soprattutto per l'identificazione del codice di tipologie figurative proprio di ogni artista, quel ventaglio ristretto di

* Presentato dall'Istituto di Storia dell'Arte ed Estetica.

¹ Fondamentale a questo proposito il lavoro di P. Barocchi, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in *Storia dell'arte italiana* (Einaudi), II, Torino 1979, pp. 3-82.

² Sul metodo dei conoscitori in generale vedi C. Gibson Wood, *Studies in the Theory of Connoisseurship from Vasari to Morelli*, New York-London 1988.

scelte formali che è immanente alla sua produzione e la rende per questo immediatamente riconoscibile. Infatti scrive³:

Si dee per conoscere un autore aver notizia del suo disegno [...] Un gran conoscitore di stampe ha fatto più della metà del cammino per essere conoscitore di pitture [...] così arriva a conoscere quella quasi famiglia di giovani, di putti, di vecchi, di donne, d'uomini, che ogni pittore ha adottata per sua e l'ha prodotta ordinariamente in iscena ne' suoi dipinti.

Poi, per quanto concerne il problema della copia, spesso difficilmente distinguibile dall'originale, rassicurando il conoscitore, Lanzi ricorda che⁴:

La natura, per sicurezza della società civile, dà a ciascuno nello scrivere un girar di penna che difficilmente può contraffarsi o confondersi del tutto con un altro scritto. Una mano avvezza a muoversi in una data maniera tien sempre quella: scrivendo in vecchiaia divien più lenta, più trascurata, più pesante, ma non cangia affatto carattere. Così è in dipingere. [...] ciascuno ha di proprio un andamento di mano, un giro di pennello, un segnar di linee più o meno curve, più o meno franche, più o meno studiate, ch'è proprio suo.

Lanzi ritiene cioè che il *ductus pingendi*, proprio come il *ductus scribendi*, sia cosa personalissima, espressione totalmente individuale, tale da poter anche difendere dalla minaccia di contraffazioni. Chi vorrà copiare, dunque⁵,

terrà dietro l'originale per qualche tempo, ma non sempre [...]; non potrà nascondere a lungo andare la sua libertà [...] in quelle cose specialmente che men si curano, com'è lo stile dei capelli, il campo o l'indietro.

L'accento posto da Lanzi sulla libertà del copista, ne rileva l'importanza strutturale: l'adesione al modello non può mai essere inderogabile e gli inevitabili scarti rispetto al codice-guida

³ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia, dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano 1795-96, secondo l'edizione a cura di M. Capucci (Firenze 1968-74), I, Firenze 1968, p. 14.

⁴ L. Lanzi, *Storia...*, cit., p. 15.

⁵ L. Lanzi, *Storia...*, cit., p. 16.

non sono taciuti (né in definitiva potrebbero esserlo, data l'individualità del tratto grafico), bensì proclamati, consapevolmente, ma 'sottovoce', nei capelli, nel fondo, nelle campiture, in tutti quei particolari che non pertengono all'invenzione artistica basilare e, proprio perché minori, sfuggono attraverso le maglie strette dell'antigrafo stilistico. L'opera del copista non è dunque mai completamente copiata.

Dalle convinzioni dell'abate, Giovanni Morelli⁶ trae spunto, pur senza ammetterlo⁷, per l'impostazione del suo metodo attributivo, basato, come è noto, sui cosiddetti «motivi sigla» che guidano verso l'identificazione della mano di un artista. Morelli crede che ci siano dei momenti in cui l'artista è pressoché inconsapevole del suo fare pittorico, laddove esegue particolari poco importanti (come ad esempio i lobi delle orecchie, le unghie, la forma delle dita delle mani e dei piedi). Lo studioso teorizza così, nel fare pittorico, l'esistenza di momenti non creativi ma ripetitivi che rendono l'artista, in definitiva, imitatore di se stesso: sono dettagli apparentemente insignificanti, prodotti quasi meccanicamente, ma sono anche, per Morelli, il vero chirografo stilistico di ogni artista⁸. Nella sua prassi cono-

⁶ Su Giovanni Morelli vedi: AA.VV., *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Bergamo 1987), a c. di M. Dalai Emiliani, Bergamo 1993 (soprattutto R. Pau, *Le origini scientifiche del metodo morelliano*, II, pp. 301-320). Ancora su Giovanni Morelli vedi: E. Wind, *Critica del conoscitore d'arte*, in *Arte e anarchia*, Milano 1986, pp. 53-74 e 170-186 e C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti emblematici e spie. Morfologia e storia*, Torino 1986, pp. 158-209.

⁷ Scrive Morelli: «Alcuni dei miei avversari in Italia mi rinfacciano che questo metodo sperimentale non è niente affatto nuovo, ma sarebbe già stato raccomandato dal padre Lanzi e dai fratelli de Goncourt a Parigi. Io non voglio menomamente contraddirli; già sotto il vecchio sole tutto una volta o l'altra è avvenuto, e potrebbe anche col tempo venir alla luce che qualche storico cinese avesse adoperato questo metodo tre o quattromila anni fa. Ma io credo che nell'uso di qualunque metodo si tratti sempre di sapere *come* venga usato» [G. Morelli, *Proemio* (datato 1889), in *Della pittura italiana. Studi storico-critici di Giovanni Morelli. Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Milano 1897, p. 4].

⁸ Per spiegare meglio, si può fare un parallelismo col sistema della comunicazione: ognuno di noi possiede parole e frasi per così dire 'preferite' (un proprio 'codice', direbbero i linguisti), scelte abitualmente e usate con inconsapevole frequenza; così anche l'artista ha peculiari caratteristiche nel proprio *ductus*, destinate ad emergere nel suo lavoro in maniera ricorrente.

scitiva, Morelli⁹ ritiene quindi indispensabile l'apporto della fotografia, grazie alla quale egli può perseguire, nell'opera studiata, la ricerca e l'individuazione dei tratti distintivi della mano creatrice, e quindi, con 'giochi' di sovrapposizioni, giungere a stabilirne la paternità.

Così, sia per Lanzi sia per Morelli, i dettagli più generici, o meglio di secondaria importanza, finiscono per assumere un significato decisivo all'interno del lavoro dello studioso-attribuzionista: per Lanzi il conoscitore può, attraverso di essi, scoprire la mano di un copista che vuole affermare sottovoce la sua libertà; per Morelli il conoscitore, attraverso la loro automatica ripetizione in ogni opera, può ricollegare ad una stessa mano diverse opere e, di conseguenza, riconoscere un'opera non originale perché in essa quei particolari sono stati trascurati e realizzati spontaneamente e meccanicamente, e perciò risultano diversi dal modello¹⁰. Come si può vedere, i due studiosi imboccano strade divergenti nel dar valore al grado di consapevolezza che sottende la genesi di questi elementi solo apparentemente 'secondari'; inoltre, mentre per Lanzi è una questione di stile, per Morelli è invece una vera e propria 'ossessione morfologica'. Il *trait d'union* fra Lanzi e Morelli è, invero, nell'importanza dello studio del disegno per l'individuazione e la cognizione di questi elementi-spia.

⁹ Non è questa la sede per analizzare a fondo la metodologia attribuzionistica di Giovanni Morelli; basterà invece soltanto puntualizzare alcuni limiti evidenti della sua critica, in particolare: il fatto che, riconoscendo soltanto per identità, concentrando l'attenzione esclusivamente sui particolari ripetitivi nelle opere di una stessa mano, sfuggono agli occhi del critico i momenti di innovazione, i momenti creativi del processo artistico e inoltre il fatto che la copia non si distingue dall'originale, e l'allievo dal maestro: diventa pressoché impossibile per il critico riuscire a districarsi all'interno di una scuola, dove, è ovvio, certe caratteristiche si ritrovano identiche in opere di mani diverse. Ciò era sfuggito a Morelli che invece considerava il suo metodo utile soprattutto per riconoscere gli originali dalle copie, nelle quali, secondo lui, i particolari più trascurabili degli originali non vengono imitati (il che non corrisponde sempre alla realtà).

¹⁰ Dice infatti Morelli (*Concetto fondamentale e metodo, in Della pittura...*, cit., p. 26): «Se si vuole però imparare a distinguere i lavori degli scolari e degli imitatori e le copie degli originali dei grandi maestri [...] questo non si può ottenere se non colla esatta conoscenza delle forme caratteristiche e dell'armonia dei colori, propria di ciascun maestro, cioè di ogni personalità».

Nella produzione di Morelli due opere si segnalano per il risalto dato allo studio dei disegni degli antichi maestri: *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein Kritischer Versuch von Ivan Lermolieff. Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Johannes Schwarze* (Lipsia 1880)¹¹ e *Kunstkritische Studien über italienische Malerei* (Lipsia, 1, 1890; 2, 1891; 3, 1893)¹².

Nel primo lavoro¹³ l'autore, presentando i disegni dei Gabinetti di Monaco e di Dresda dice che «se si vuole dunque conoscere la storia dell'arte di un popolo» è soprattutto necessario «prendere a cuore lo studio dei disegni e schizzi dei grandi maestri» e, inoltre, che «lo studio dei disegni originali non è soltanto indispensabile per la conoscenza dei singoli maestri: esso serve altresì a imprimere nell'animo nostro con maggiore precisione i caratteri peculiari delle singole scuole».

Morelli, come Lanzi, afferma dunque l'importanza del disegno come strumento d'indagine scientificamente valido e, in definitiva, come strumento didattico¹⁴. Egli reputa infatti il di-

¹¹ Traduzione italiana: G. Morelli, *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*. Saggio critico di Ivan Lermolieff (pseudonimo dello stesso Morelli) tradotto dal russo in tedesco per cura del dottor Johannes Schwarze e dal tedesco in italiano dalla Baronessa di K... A..., Bologna 1886.

¹² Il primo volume, intitolato *Die Galerien Borghese und Doria-Panfilii in Rom*, era una versione riveduta e notevolmente ampliata di alcuni articoli sulla Galleria Borghese apparsi fra il 1874 e il 1876 sulla «Zeitschrift für bildende Kunst»; sotto lo pseudonimo di Ivan Lermolieff, Morelli vi esponeva per la prima volta il suo metodo di attribuzione scientifica illustrandolo con numerosi esempi e nuove sensazionali attribuzioni [la traduzione italiana (*Della pittura...*, cit.) apparve solo dopo la morte di Morelli, cioè nel 1897. Una nuova edizione, ben fatta, è quella curata da Jaynie Anderson, pubblicata a Milano nel 1991]. Il secondo volume *Die Galerien zu München und Dresden* era una versione riveduta dell'edizione Seeman del 1880, che in origine comprendeva anche una descrizione del Museo di Berlino, la quale avrebbe dovuto costituire, in forma molto ampliata, l'argomento principale del terzo volume (*Die Galerie zu Berlin*, a cura di Gustavo Frizzoni).

¹³ I passi citati di quest'opera, nella traduzione italiana *Le opere...*, cit., si trovano fra le pp. 81-95 e 224-237.

¹⁴ La bibliografia relativa all'interesse per il disegno in Morelli è pressoché irrilevante: il primo a segnalarne l'esistenza è E. Visconti Venosta che, in relazione alla pubblicazione del *Die Werke* morelliano, scrive (*Una nuova critica dell'antica pittura italiana*, in «Nuova Antologia» 13-14 [1884], pp. 5-54): «Questo dei disegni è per l'autore, lo si vede a ogni tratto, nel suo libro, un ar-

segno il mezzo più immediato e veritiero per individuare quegli elementi ripetitivi (da lui 'gratificati' di validità «scientifica» e «oggettiva») utili per l'identificazione delle opere e dei loro autori.

Poi, compiendo un passo ulteriore rispetto a Lanzi, Morelli attribuisce al disegno la capacità di rivelare ciò che è veramente l'artista, la sua vera personalità, la sua peculiarità. Si tratta, invero, di un problema di leggibilità: cioè nel disegno è più facile distinguere i minimi particolari, grazie alla loro migliore conservazione e alla mancanza di interventi successivi. Egli dice infatti che, diversamente da quanto accade nelle opere dipinte, di consueto

così sfigurate, o dalle ingiurie del tempo o dalla mano del restauratore, nei disegni originali [...] tutto l'uomo appare davanti a noi, per così dire, senza maschera, senza artifici; e il suo spirito co' suoi pregi e co' suoi difetti si rivela immediatamente alla mente nostra

Anche nelle *Kunstkritische Studien*, che si aprono col saggio *Prinzip und Methode*¹⁵, dove Morelli sottolinea l'importanza primaria dell'osservazione diretta delle peculiarità formali dei singoli artisti, rispetto allo studio dei documenti storici, lo studioso esamina¹⁶, con ampie valutazioni, numerosi disegni dei maestri

gomento di grande predilezione» (p. 19). Sull'argomento sono tornati, sinteticamente, anche J. von Schlosser (*La storia dell'arte nelle esperienze di un suo cultore*, Bari 1936, p. 92) e L. Grassi (*Storia del disegno*, Roma 1947, p. 69). Solo recentemente si sono avuti contributi più interessanti sull'argomento: G.C. Sciolla, *Appunti sulla fortuna del metodo morelliano e lo studio del disegno in Italia fin de siècle*, in «Prospettiva» 33-36 (1983-84), pp. 385-389 e G. Bora, *Morelli collezionista e conoscitore di disegni*, in *Giovanni Morelli da collezionista a conoscitore*, catalogo della mostra (Bergamo-Accademia Carrara, giugno-luglio 1987), Bergamo 1987, pp. 47-52.

¹⁵ Condotta sotto forma di dialogo fra un maestro e un giovane interlocutore, la chiacchierata metodologica di Morelli, nascosto sotto lo pseudonimo anagrammatico di Ivan Lermolieff, era la risposta dello studioso alle critiche mosse dai tedeschi contro la sua nuova metodologia attribuzionistica 'sperimentale'. Vedi G. Agosti, *Un 'italiano d'animo e tedesco di studi' a Firenze: Giovanni Morelli e i suoi interlocutori in Toscana*, in AA.VV., *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'800*, Atti del Convegno (Firenze 17, 18, 19 dicembre 1986), a cura di M. Bossi e L. Tonini, Firenze 1987, pp. 117-126.

¹⁶ *Della pittura...*, cit., *passim*.

del Rinascimento italiano che aveva avuto modo di studiare nelle grandi collezioni europee (dal Louvre all'Albertina, dal British agli Uffizi), presentandoli come supporto indispensabile per l'analisi e la conoscenza dello stile degli artisti¹⁷. Non bisogna dimenticare, poi, che egli stesso faceva largamente uso di schizzi e di disegni nel suo lavoro. Infatti «i libri di Morelli hanno un aspetto piuttosto insolito se paragonati a quelli degli altri storici dell'arte. Essi sono cosparsi di illustrazioni di dita e di orecchie, accurati registri di quelle caratteristiche minuziose che tradiscono la presenza di un dato artista, come un criminale viene tradito dalle sue impronte digitali... qualsiasi museo d'arte studiato da Morelli acquista subito l'aspetto di un museo criminale...»¹⁸.

All'interesse scientifico del Morelli per il disegno antico si associa la passione del collezionista: la raccolta pervenutaci dei suoi disegni è piuttosto nutrita¹⁹ e oggi è al vaglio il progetto di pubblicazione di un catalogo. Buona parte di questi disegni era stata donata dallo studioso veronese all'amico Gustavo Frizzoni con la preghiera di trasmetterla, alla sua morte, ai Musei Civici di Milano, dove 199 fogli sono oggi custoditi presso il Gabinetto dei disegni del Castello. Un'altra cospicua parte di questa collezione arrivò al Fogg Art Museum di Cambridge; altri furono restituiti agli Uffizi, perché ritenuti oggetto di un furto avvenuto in epoca imprecisata; il disegno di Tiziano con *Il ritratto di Francesco Maria della Rovere* fu venduto agli Uffizi; i disegni di Ba-

¹⁷ L'interesse per il disegno antico si ritrova anche in successivi contributi morelliani, tra cui spiccano le *Handzeichnungen italienischer Meister in photographischen Aufnahmen von Braun und Co. in Dornach Kritisch gesichtet von Giovanni Morelli (Lermolieff)*, pubblicate con E. Habich in «Kunstchronik» tra il 1892 e il 1893.

¹⁸ E. Wind, *Arte...*, cit., p. 63.

¹⁹ Questi disegni furono pubblicati in: *Raccolta di disegni originali dei più celebri artisti tratti dalla scelta collezione del senatore Giovanni Morelli in Milano*, Venezia 1882; G. Frizzoni, *Collezione di quaranta disegni scelti dalla raccolta del senatore Giovanni Morelli*, Milano 1886 e G. Frizzoni, *Exposition de dessins de maîtres anciens au Palais Poldi Pezzoli à Milan pendant le printemps et l'été de 1881*, in «L'art» 7 (1881), tomo II e ss. (due volumi usciti negli anni successivi), recensione grazie alla quale è ricostruibile in parte la mostra del Poldi Pezzoli del 1881 («Mostra dei disegni antichi»).

rocci (o presunti tali) furono ceduti all'Ambrosiana; il disegno di Giulio Romano si conserva a Brera. Mancano all'appello alcuni fogli dispersi in seguito alle vendite.

La collezione di disegni messa insieme da Morelli ha alcune importanti caratteristiche, sintetizzabili in alcuni punti, che possono risultare utili per capire le modalità e anche i limiti del suo approccio scientifico al problema del disegno nell'arte italiana:

- il materiale raccolto, tranne qualche eccezione, non è di rilevante qualità;

- sono rappresentate 'scuole' ed epoche abbastanza eterogenee;

- nel lavoro di *expertise* condotto da Morelli stesso spiccano numerosi errori di valutazione (e addirittura di tecnica grafica).

Se le proposte attributive avanzate da Morelli nella sfera delle sue specifiche competenze appaiono in alcuni casi tuttora valide²⁰ (sorprendente è poi la quantità di informazioni e accostamenti che egli fornisce), il campo del disegno risulta invece per lui più ricco di insidie quando esula dal terreno che gli è familiare e si cimenta nell'arte del maturo '500 o del '600/'700: in questi casi la critica ha dovuto spesso precisare e correggere le sue attribuzioni²¹.

Nel *mare magnum* delle copie tratte da disegni originali anche a notevoli distanze cronologiche, Morelli finisce infatti per naufragare (e con lui Frizzoni, che ne stende le schede critiche nell'edizione del 1886). I più evidenti errori di attribuzione (con margini anche più ampi del secolo) sono il frutto di un duplice errore metodologico: da una parte Morelli si convince infatti dell'autografia di un disegno una volta che ne è stato rintracciato il dipinto corrispondente o sono state riscontrate analogie con opere di un determinato artista, basandosi semplice-

²⁰ È il caso dei due disegni di Baldassarre Peruzzi, del disegno del Vasari per la volta di Cosimo I di Palazzo Vecchio, dei due disegni di Federico Barocci relativi al *Presepe* dell'Ambrosiana, del disegno di Guido Reni per l'affresco dell'abside della cappella di S. Silvia e S. Gregorio Magno a Roma, dei quattro disegni caricaturali di Giovan Battista Tiepolo.

²¹ Solo per fare qualche esempio: un disegno con il *Ritratto di Francesco Maria della Rovere*, attribuito da Morelli a Federico Barocci, è invece opera di un artista lombardo di fine '500; una *Sacra Famiglia* considerata del Rosso è invece una copia sei-settecentesca.

mente sul confronto diretto fra i disegni ed i dipinti relativi, senza condurre approfondite ricognizioni sulla «scrittura» dell'artista, e non considerando che potrebbe trattarsi di copie tratte dal dipinto stesso magari in epoche successive; dall'altra Morelli decide per l'attribuzione di un disegno affidandosi soltanto a puri raffronti morfologici.

Da simile impostazione metodologica scaturisce inevitabilmente la sensazione che Morelli mancasse di acume critico e non prestasse sufficiente attenzione all'originalità del tratto grafico. Se ne era già accorto Luigi Grassi il quale, limitando in generale la portata del metodo morelliano, aveva rilevato i limiti dell'approccio scientifico dello studioso veronese al problema del disegno²².

Forse è proprio per questo che gli storici della critica d'arte hanno considerato solo sporadicamente (e con giudizi spesso negativi) l'interesse di Morelli per il disegno, mentre quasi nessuno ha condotto studi sulla sua raccolta di arte grafica, non ancora completamente ricostruita.

Dopo il 1880, sulla traccia di Morelli, alcuni conoscitori, specialmente fra i seguaci del suo metodo²³, tra i quali Antonio Muñoz, Francesco Malaguzzi Valeri²⁴ e Giacomo de Nico-

²² L. Grassi, *Storia...*, cit., p. 69: «[Giovanni Morelli] non ha tralasciato la considerazione dei disegni implicitamente innalzandoli al piano equivalente di qualsiasi opera figurativa [...] E gli elementi particolari, che un pittore riproduce inconsapevolmente in ciascuna sua opera, ripetendo abitualmente e inconsciamente la forma dell'orecchio, del naso, della mano, e via continuando, rappresentano grezzamente le categorie empiristiche che il Morelli, senza accorgersi, almeno in teoria, delle difficoltà che ineriscono alla lettura grafica dei disegni, applica puntualmente a questi ultimi, a traverso il medesimo meccanismo, che gli sembra infallibile nel caso dei dipinti. Senza sospettare, insomma, che spesso un disegno equivale a un groviglio di linee, in cui soltanto la interpretazione della scrittura può contribuire a riconoscere l'autore, quando non si tratti a dirittura di un rapido schizzo, apparentemente informe, una 'macchia', cioè, ove, difettando altre pezze d'appoggio, soltanto l'acuta capacità intuitiva, e l'esperienza del critico, potranno giovare all'attribuzione».

²³ Soprattutto Gustavo Frizzoni.

²⁴ Il Malaguzzi Valeri si occupò dei disegni dell'Archivio di Stato di Bologna (1889-1898), di Brera (1904-1906), di Bernini (1905), della collezione Dubini (1908), ecc.

la²⁵, hanno concentrato la loro attenzione sui disegni dei pittori del Rinascimento, iniziando anche per questo settore, un filone scientifico di studio sistematico.

Ora, se per Morelli l'interesse per la tecnica del disegno antico è in un certo senso la pietra angolare della sua attività scientifica, per Adolfo Venturi²⁶ rappresenta, forse, soltanto uno dei suoi molteplici campi di indagine, tuttavia non trascurabile. È noto, infatti, che l'eccentrico studioso modenese era uso farsi coinvolgere o, meglio, travolgere da innumerevoli interessi: ne è specchio la sua copiosa attività scientifica che conta quasi 1400 pubblicazioni²⁷, fra le quali contributi non sempre qualitativamente rilevanti, e la vicenda della sua monumentale *Storia dell'Arte Italiana* (1901-1940), il cui progetto iniziale prevedeva sette volumi, che abbracciassero tutta la Storia dell'arte italiana dalle origini al periodo contemporaneo, mentre la sua realizzazione si fermò all'architettura del '500, dopo ben 25 volumi!²⁸. Questa sua predisposizione al coinvolgimento nei più svariati e numerosi temi di ricerca ha generato presso gli altri critici giudizi non proprio lusinghieri sul suo modo di interpretare il mestiere di storico dell'arte²⁹. Le più gran-

²⁵ Per Muñoz, De Nicola e Malaguzzi Valeri cfr. S. Samek Ludovici, *Storici teorici e critici delle arti figurative d'Italia dal 1800 al 1940*, in *Enciclopedia Biografica e Bibliografia 'Italiana'*, Roma 1942.

²⁶ Non esiste ancor oggi uno studio globale ed esaustivo sull'opera venturiana; si devono comunque tenere presenti: C.L. Ragghianti, *Profilo della critica d'arte in Italia* (1948), Firenze 1973, pp. 31-37 e 136-141; G.C. Argan, prefazione al volume postumo di A. Venturi, *Epoche e maestri dell'arte italiana*, Torino 1956; A.M. Brizio, *Adolfo Venturi 1856-1941*, in «*Revue de l'art*» 3 (1969), pp. 80-82; ma soprattutto G. Agosti, *Introduzione al carteggio 1876-1908*, in *Archivio di Adolfo Venturi*, I, Pisa 1990, e Id., *Introduzione al carteggio 1909-1941*, in *Archivio di Adolfo Venturi*, III, Pisa 1992, con un ricco apparato di riferimenti bibliografici.

²⁷ La bibliografia completa degli scritti di Adolfo Venturi (a cura di G. Nico-demi) si trova in «*L'Arte*» 48-49, n.s. 16, (luglio 1944-dicembre 1946), pp. 25-102.

²⁸ Nelle sue *Memorie autobiografiche*, pubblicate per la prima volta a Milano nel 1927, poi, di recente, con una prefazione di Carlo Gianni Sciolla, a Torino nel 1991 (da cui cito), Venturi scrisse: «Avevo divisato di scrivere la *Storia dell'Arte Italiana* in sette volumi, ma poi compresi, e lo dichiarai nella prefazione ad uno di essi, che i libri devono essere ciò che vogliono essere. Non era possibile tracciar linee sintetiche senza condurre a fondo l'analisi» (p. 100). Per un'analisi sull'estensione non programmata della *Storia* si veda: G. Agosti, *Introduzione...*, III, cit., pp. 36-84.

²⁹ Celebre è il giudizio di C.L. Ragghianti (*Profilo...*, cit., pp. 31-37) che scrive:

di perplessità sul lavoro di Venturi sono sorte a causa della sua totale mancanza di un metodo di ricerca, cui attenersi con costanza e coerenza, mentre non è mai stato considerato con attenzione il valore di questa sua cronica immetodicità³⁰. Credo infatti che proprio qui stesse il suo grande merito, in questa polimorfia di interessi, che gli conferiva una straordinaria ricettività verso le novità critiche e metodologiche provenienti dall'ambiente circostante, e, *in primis*, dalla cerchia dei suoi allievi più giovani. Come infatti ha osservato Carlo Ludovico Ragghianti³¹, accogliendo una tesi che fu già di Samek Ludovici³², Venturi si lasciava volentieri influenzare, non solo nel metodo, ma anche nel linguaggio, dai suoi allievi come, ad esempio Sergio Ortolani e Matteo Marangoni, e soprattutto Roberto Longhi³³ e il figlio Lionello³⁴.

«Non si può parlare per lui di una posizione netta ed autonoma, perseguita e perfezionata con rigoroso controllo e riesame, dei problemi storiografici ed estetici. Da questo punto di vista, anzi, si potrebbe quasi parlare di eclettica disinvoltura: tanto poté sempre in lui il desiderio di raggiungere un risultato, da renderlo spesso meno attento del modo con cui vi giungeva» (p. 32).

³⁰ Anche la sua *Storia*, «frutto di ricerche ampie e indefesse» (A. Venturi, *Ai Lettori*, in *Storia dell'Arte Italiana*, IV, Milano 1906, p. v), paragonata a «una pianta vivente che ogni anno fiorisce e rinverde» (A. Venturi, *Memorie...*, cit., p. 101) è stata spesso (e motivatamente) considerata un ampio contenitore di molteplici informazioni, alle quali manca però un saldo impianto sistematico.

³¹ C.L. Ragghianti, *Profilo...*, cit., p. 34.

³² S. Samek Ludovici, *Storici...*, cit., p. 362: [Venturi] partito da suggestioni positivistiche o naturalistiche [...] successivamente [...] non è rimasto insensibile alla influenza del Berenson ed ha assimilato la teorica della Pura Visibilità, e, in un certo senso, è andato a scuola de' discepoli». Questo giudizio descrive sinteticamente il complesso profilo culturale di Venturi.

³³ Roberto Longhi, appena laureato (1911), vinse una borsa di studio per la Scuola di perfezionamento in Storia dell'arte che Adolfo Venturi aveva istituito a Roma nel 1896. L'occasione fu favorevole per entrambi: inizialmente per il giovane Longhi, che fece del maestro un modello di metodo storico, in seguito per Adolfo Venturi che prese seriamente in considerazioni le idee del suo allievo. Un caso emblematico, oggetto di uno studio da me condotto recentemente, è quello che riguarda gli studi pierfrancescani di Venturi e di Longhi, testimoni di uno scambio reciproco molto intenso di idee (G.M. Fachechi, *Piero della Francesca nella 'Storia dell'Arte Italiana' di Adolfo Venturi*, in *La conoscenza di Piero*, a c. di R. Varese, di prossima pubblicazione). Per una sintesi sulla vita di Roberto Longhi si veda: G. Previtali, *Roberto Longhi, profilo biografico*, in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura di G. Previtali, Roma 1982, pp. 141-170.

³⁴ I rapporti fra Venturi senior e Venturi junior sono molto interessanti ma

L'apporto scientifico di Venturi nell'ambito dello studio dei disegni è da considerarsi comunque notevole³⁵. Egli contribuì sia direttamente, con numerosi interventi³⁶, sia indirettamente, dando spazio, nelle riviste da lui dirette, alle ricerche sul disegno. Sulle pagine dell'«Archivio» e de «L'arte» di questo periodo compaiono infatti saggi dedicati al disegno di autori come Frizzoni, Toesca, Luzio, Fumi, Loeser, Rusconi, Mauceri, Beltrami, Fabriczy, Muñoz, Hermanin, Hind, De Nicola, D'Ancona, Papini, von Seidlitz, Marangoni. Numerose sono inoltre le segna-

difficilmente sintetizzabili. Basti qui sottolineare che se in un primo tempo Lionello accolse l'insegnamento paterno, non molto tempo dopo assunse invece un atteggiamento completamente opposto, datogli dalla convinzione che la storia è soprattutto giudizio e che l'attribuzione, scollegata da un disegno storico crociamente inteso, non può avere senso. Ne è dimostrazione la sua *Storia della Critica d'Arte* (pubblicata per la prima volta a New York nel 1936, poi tradotta in italiano e pubblicata a Torino nel 1964) dove al lavoro paterno sono dedicate solo poche righe (ed. it., p. 243). Adolfo Venturi si lasciò ben presto influenzare dai metodi di approccio critico del giovane all'opera d'arte: basti per esempio osservare come «L'Arte», diretta discendente dell'«Archivio Storico dell'Arte» (fondato da Domenico Gnoli nel 1888, ma animato soprattutto da Adolfo Venturi), riceva proprio dal 1930, anno in cui Lionello affianca il padre nella direzione della rivista, una nuova impronta, anche metodologica.

³⁵ L'interesse teorico per il disegno in Venturi si affiancò a volte, anche ad un interesse di tipo pratico, come avvenne, ad esempio, nel 1887, quando Adolfo Venturi, allora ispettore presso la R. Galleria Estense, propose al Ministero della Pubblica Istruzione, l'acquisto delle matrici silografiche vendute dall'antica tipografia Soliani di Modena ad un cartolaio milanese, Pietro Barelli. Vedi S. Macchioni, *Itinerari venturiani. La genesi dell'interesse alla grafica: il 'caso' delle matrici della Galleria Estense*, in *Adolfo Venturi e l'insegnamento della Storia dell'Arte*, catalogo della mostra (Roma, Università «La Sapienza», Facoltà di Lettere, Istituto di Storia dell'Arte, 15 dicembre 1992-13 febbraio 1993) Roma 1992, pp. 67-69.

³⁶ *Eine Zeichnung Raphaels*, in «Kunstfreund» 1 (1885), p. 326; *Un disegno del Primaticcio e un altro del Serlio*, in «Archivio Storico dell'Arte» 1 (1889), pp. 158-159; *Ercole de' Roberti fa cartoni per le nuove pitture della delizia di Belriguardo*, in «Archivio Storico dell'Arte» 2 (1889), p. 85; *Disegno per il pulpito del Duomo di Orvieto*, in «Archivio Storico dell'Arte» 5 (1892), pp. 201-211; *Disegni del Pinturicchio per l'Appartamento Borgia in Vaticano*, in «L'Arte» 1 (1898), pp. 32-43; *Per l'insegnamento del disegno nelle scuole secondarie*, in «L'Arte» 1 (1898), pp. 362-363; *Un disegno di Michelangelo e una tavola del Bugiardini*, in «L'Arte» 2 (1899), pp. 259-261; *Di alcuni disegni di Giusto pittore tratti dall'antico*, in «L'Arte» 3 (1900), pp. 157-158; *Una raccolta di disegni d'arte decorativa*, in «L'Arte» 3 (1900), pp. 1-4.

lazioni, nel medesimo periodo di tempo, delle principali pubblicazioni straniere nel settore. Su «Gallerie Nazionali Italiane», pubblicata a partire dal 1894, Venturi dà largo spazio alle raccolte di disegni, segnalando egli stesso importanti fondi sconosciuti. Le note di «Gallerie» sono inoltre contemporanee ai primi cataloghi scientifici italiani sulle collezioni pubbliche di disegni a Firenze, Milano, Genova, Pavia, Venezia³⁷.

Ma il contributo venturiano più ragguardevole e importante su questo tema è senz'altro l'edizione dei disegni d'arte di Leonardo, pubblicati a più riprese, in 5 fascicoli, dal 1928 al 1939³⁸, lavoro tanto ammirato da Pietro Toesca, che, descrivendo il suo maestro all'indomani della morte, dice³⁹:

Chi dalla *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi passi a scorrere l'edizione ch'egli ci ha lasciato ormai compiuta dei disegni d'arte di Leonardo, vedrà sino a qual punto egli abbia spinto l'analisi: nel distinguere, nel riconoscere dagli altri i fogli del maestro egli ha spinto forse all'estremo più pericoloso la sua sottigliezza.

Questa breve disamina degli interessi di Venturi sul disegno antico può senz'altro essere un'occasione per riprendere la problematica questione del suo debito nei confronti di Giovanni Morelli, visto che è abbastanza probabile che proprio da lui gli

³⁷ P.N. Ferri, *Catalogo riassuntivo della raccolta dei disegni antichi e moderni posseduti dalla R. Galleria degli Uffizi*, Roma 1890; O. Grosso-A. Pettorelli, *I disegni di Palazzo Bianco*, Milano 1910; R. Soriga, *Pavia. I disegni del Museo Civico. Collezione Malaspina*, Milano 1912; G. Fogolari, *Venezia. I disegni della R. Galleria dell'Accademia*, Milano 1913.

³⁸ Fascicolo I (1928) *I manoscritti e i disegni di Leonardo da Vinci* (Pubblicati dalla R. Commissione Vinciana sotto gli auspici del Ministero dell'Istruzione Pubblica). Con introduzione e a cura di Adolfo Venturi, dal 1470 al 1478, tav. 32; Fascicolo II (1930) *I manoscritti...*, dal 1478 al 1481, in-folio, tav. 38; Fascicolo III (1934) *I manoscritti...*, dal 1482 al 1489, in-folio, tav. 38; Fascicolo IV (1936) *I manoscritti...*, dal 1489 al 1499, in-folio, tav. 65; Fascicolo V (1939), *I manoscritti...*, dal 1499 al 1509, Roma, Libreria dello Stato, in-folio, tav. 59. Per le pubblicazioni leonardesche di Venturi vedi nella Bibliografia su «L'Arte» (n. 1159-1201-1274-1322-1361).

³⁹ P. Toesca, *Commemorazione tenuta all'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, Roma 1942, p. 16; un'altra descrizione altrettanto penetrante fu fatta durante la redazione dell'*Enciclopedia Italiana* (P. Toesca, *Enciclopedia Italiana*, 35, Roma 1937, p. 137).

provenisse questo interesse. In realtà Venturi si sente più legato a Cavalcaselle⁴⁰, del quale si dichiara ammiratore e seguace, mentre nei riguardi di Morelli prova un'antipatia, a dire il vero, poco velata. Nelle sue *Memorie autobiografiche*⁴¹, infatti, scrive:

Il libro *Kunstkritische Studien*, pubblicato nel 1880 da Giovanni Morelli sotto lo pseudonimo di Ivan Lermolieff, aveva messo il campo storico-artistico a rumore. Fino allora si era giurato nel verbo di Giambattista Cavalcaselle ma si stava mutando il vangelo. Il Lermolieff trattava aspramente il Cavalcaselle e il suo compagno Crowe, quegli da imbianchino, questi da romanziere; ma la sua critica, fondata sullo studio delle forme particolari, che, per forza di naturale abitudine, ogni artista suol mantenere nelle sue opere disegnando orecchie e mani, non persuadeva del tutto [...] I giovani non furono inclini a Giovanni Morelli; alcuni scherzavano sulla sua critica orecchiuta [...] Per essere giusti, nonostante le incertezze, gli errori, l'impreparazione storica, l'opera di

⁴⁰ Sulla figura di questo conoscitore rimane fondamentale lo studio di D. Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988. Cavalcaselle, artista mancato ma notevole disegnatore, è stato escluso a priori in questa trattazione, costituendo un caso più complesso; per lui infatti il disegno è lo strumento di lavoro per eccellenza, fondamentale nel suo metodo attribuzionistico. Nei suoi numerosi viaggi finalizzati allo studio analitico e sistematico dell'arte italiana e fiamminga, egli cerca di memorizzare tutto ciò che vede, cogliendo, nei piccolissimi disegni dei suoi taccuini, l'essenziale (o almeno ciò che egli giudica tale per definire l'autografia di un dipinto); in più egli infittisce gli spazi bianchi della pagina con una densa ragnatela di annotazioni scritte, relative soprattutto alle determinazioni coloristiche dell'opera riprodotta: egli registra così, nel disegno, il massimo delle informazioni possibili sulle opere che vede. Cavalcaselle è convinto che si possa conoscere un artista solo ricostruendo il suo fare, il suo processo creativo, partendo appunto dal disegno ed usandolo come strumento di studio. In questo, ma non soltanto in questo, sta la grande distanza fra Cavalcaselle «uomo del territorio» e Morelli «uomo del museo»: per Morelli, infatti, l'opera va considerata e studiata, contrariamente al 'collega', solo come opera finita. In realtà finora non è mai stata sottolineata abbastanza la differenza sostanziale fra i due studiosi, che ebbero vicende antitetiche innanzitutto sul piano politico (Morelli apparteneva alla destra storica, Cavalcaselle aveva invece idee di sinistra), immediatamente percepibile poi a livello di concezione sull'arte. Per Morelli (e poi anche per Berenson) l'opera può essere conosciuta e 'posseduta' soltanto dagli intenditori (per cui è inutile la 'musealizzazione'); per Cavalcaselle, al contrario, l'arte deve essere pubblica perché aiuta a costruire una coscienza nazionale (il Regno d'Italia si era da poco formato).

⁴¹ A. Venturi, *Memorie...*, cit., pp. 38-40.

Morelli favorì l'incremento degli studi. Il suo libro, che aveva pagine dialogizzate così da ricordare i dialoghi tra sapiente e ignorante negli esercizi della dottrina cristiana, non poteva trovar favore tra giovani di una cultura raffinata: era un libro acido, materiale, pratico, nel quale qualche volta spuntava il medico, ché il Morelli aveva fatto studi di medicina; tal'altra il collezionista [...] Pessimista, brontolone, spregiatore di uomini e perfino del suo paese, il Morelli non poteva trovar eco nei giovani [...] Era difficile intendersi con lui a chi non avesse ginocchia pieghevoli per adorarlo. [...] Non risparmiava de' suoi strali il Cavalcaselle, conoscitore più esperto di lui, e infieriva contro piccoli autori di cataloghi delle pinacoteche, mostrandosi a braccetto con qualche ignorante a lui inchinevole.

Nonostante tutto, nonostante l'antipatia che Venturi nutre per Morelli, più come persona che come studioso, nonostante la sua fede 'cavalcaselliana', sembrerebbe abbastanza plausibile che «l'influenza del metodo morelliano sul giovane Venturi fu più profonda di quanto egli abbia voluto far trasparire nell'autobiografia»⁴², soprattutto nel periodo che va dal 1880 al 1910⁴³. E lo si vede principalmente nel modo di teorizzare il ruolo e la tecnica del conoscitore. Non dimentichiamo che Morelli, nelle *Kunstkritische Studien*, aveva sottolineato l'importanza, per lo studioso d'arte, di 'leggere' soprattutto le opere d'arte, prima ancora dei documenti storici, privilegiando così un'analisi diretta e senza mediazioni⁴⁴ (la fotografia è, per Morelli, esclusivamente un mezzo per rilevare i particolari, e non sostituisce in nessun modo la visione diretta dell'opera). Da queste prospettive morelliane Venturi ereditò la sua concezione del metodo del conoscitore, sintetizzata nella nota formula di «vedere e rivedere»⁴⁵

⁴² G.C. Sciolla, *Prefazione ad A. Venturi, Memorie...*, cit., p. 8.

⁴³ G.C. Sciolla, *Appunti...*, cit., *passim*.

⁴⁴ Scrive infatti Morelli (*Concetto...*, cit., p. 10 e p. 19): «Gli è che l'arte vuol essere veduta, se vogliamo ripromettercene godimento e vera istruzione [...] Il futuro scrittore della storia dell'arte deve trovare gli elementi fondamentali per la sua storia nelle pinacoteche e non nelle biblioteche; e a dirla in breve per *diventar storico dell'arte, bisogna esser conoscitore*».

⁴⁵ A. Venturi, *Memorie...*, cit., p. 118. Questa formula è diventata il titolo di un'antologia di scritti venturiani: A. Venturi, *Vedere e rivedere. Pagine sulla storia dell'arte 1892-1927*, a cura di G.C. Sciolla e M. Frascione, Torino 1990. Qui i curatori tentano di evidenziare come all'interno della vasta produzione storiografica di Adolfo Venturi, troppo spesso giudicata carente di una sistema-

gli originali (esigenza fondamentale e particolarmente significativa in anni di crescente impiego della fotografia). Pietro Teosca ricorda così l'atteggiamento del maestro⁴⁶:

Non molto incline a enunciazioni teoriche il Venturi aveva un motto ch'egli ripeteva di frequente e che noi facemmo inscrivere nella medaglia d'oro che discepoli e ammiratori gli offrirono quand'egli nel 1931 lasciò l'insegnamento (la grande medaglia ch'egli ebbe carissima eppur volle offrire alla Patria da lui amata sopra ogni cosa): «vedere e rivedere».

Ma se è vero che il metodo morelliano costituisce un notevole arricchimento dello strumentario critico di Venturi, è vera anche la netta astensione venturiana da un'adesione esplicita alle convinzioni del conoscitore veronese: i suggerimenti che potevano derivare dal modo di lavorare di Morelli, solo implicitamente riconosciuti quali utili ausili per l'indagine, si prestavano di fatto, secondo le affermazioni dello studioso modenese, ad applicazioni deterministiche. E, come si legge proprio nel brano delle *Memorie* appena citato per esteso, Venturi non manca di segnalare con chiarezza i limiti del metodo sperimentale adottato da Morelli.

In sintesi, e per concludere:

- per Lanzi il disegno aiuta a definire la tipologia figurativa ricorrente nelle opere di uno stesso artista e quindi guida al riconoscimento dello stile;
- per Morelli il disegno è il mezzo più immediato e veritiero per individuare i particolari morfologici prodotti inconsapevol-

tica riflessione teorica sui problemi del metodo della storia dell'arte, vi siano invece delle precise linee portanti, quali, ad esempio, la necessità dello studio delle fonti e dei documenti e l'esigenza di tornare costantemente ad interrogare l'opera d'arte, vedendo e rivedendo, appunto, gli originali. La convinzione che l'opera d'arte rappresenti il documento unico della ricerca storico-artistica è spiegata puntualmente nella prefazione a *Studi dal vero attraverso le raccolte artistiche d'Europa* (1927). Nella prefazione a un altro suo lavoro, *La Galleria Crespi in Milano* (1940), Venturi teorizza poi, ancora una volta 'morellianamente', i modi per inquadrare la fisionomia di un determinato artista o di una determinata scuola, e pervenire, così, in modo 'scientifico', all'attribuzione.

⁴⁶ P. Toesca, *Commemorazione...*, cit., p. 12.

mente da ogni artista in ogni sua opera, che guidano all'attribuzione;

quindi:

– sia per Lanzi che per Morelli il disegno è uno strumento d'indagine basilare per il conoscitore.

Inoltre:

– sia per Morelli che per Venturi il disegno diventa un ottimo campo d'esercitazione attributiva (per Morelli soprattutto con la sua collezione di disegni, per Venturi con l'edizione dei disegni di Leonardo).

Non va tralasciato, però, che manca in Lanzi, in Morelli e in Venturi una qualsivoglia riflessione teorica e critica intorno al disegno⁴⁷ e alla sua importanza, e quindi una definizione concettuale di questa forma d'arte. L'interesse dei tre studiosi è rivolto infatti non tanto al disegno come genere artistico, quanto ai disegni nella loro 'tangibilità', alla loro classificazione, qualitativa e attributiva, alla loro utilità nel segnalare, alla stregua della scrittura, tratti distintivi e individuali di un artista o di una scuola.

⁴⁷ Una utile sintesi sulle testimonianze teoriche e critiche intorno al disegno nel corso dei secoli (oltre che su altri aspetti relativi a questa forma d'arte) è offerta da S. Macchioni, *Il disegno nell'arte italiana*, Firenze 1975, pp. 5-30.